FLORES EN LA SOMBRA es una iniciativa *online* de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a materiales exclusivos

ROJO Y NEGRO (CARLOS ARÉVALO, 1942)

Una espía entre nosotros

EN MAYO DE 1939, RECIÉN FINALIZADA LA GUERRA, Franco se dirigía de este modo a las integrantes de la Sección Femenina de Falange: "No acabó vuestra labor con la realizada en los frentes... os queda la *reconquista del hogar*". La "reintegración" de las mujeres en el espacio doméstico constituyó un discurso hegemónico del primer franquismo apoyado por una legislación específica que buscaba "*liberar* a las mujeres casadas de los talleres y las fábricas". El matrimonio, el hogar y los hijos constituían el destino ineludible para todas las mujeres, algo que Pilar Primo de Rivera se encargaba de recordar cuando aseguraba que el "deber" de estas era "formar familias".

Como afirma Jo Labanyi, es sorprendente que en este contexto represivo que limitaba las libertades y el acceso a la vida pública de las mujeres surgieran en el cine español de los cuarenta una serie de filmes que tenían como protagonistas a personajes femeninos poderosos y móviles. Labanyi lleva a cabo un inspirado análisis de las heroicas protagonistas del llamado "ciclo de cine histórico": las protagonistas de *Locura de amor* o *Agustina de Aragón* son, a primera vista, mujeres capaces de participar activamente en política o de defender su ciudad a cañonazos. La autora no olvida, sin embargo, el objetivo ideológico de dichos filmes: en el contexto de la España de posguerra, dominado por discursos referentes a la necesaria unidad y reconstrucción nacional, estas heroínas sacrificadas y valerosas mostrarían el camino a seguir a unos hombres traumatizados por el esfuerzo bélico, incapaces de reintegrarse en la vida civil. La posible transgresión de Juana, o de Agustina —mujeres poderosas en un mundo de hombres— quedaría boicoteada, pues, por el sesgo ideológico de unas narrativas que las transformaban en el emblema de una identidad nacional reaccionaria y totalitaria.

> **Es sorprendente que en este contexto represivo que limitaba las libertades y el acceso a la vida pública de las mujeres surgieran en el cine español de los cuarenta una serie de filmes que tenían como protagonistas a personajes femeninos poderosos**

Una ambigüedad similar domina el análisis de una obra como *Rojo y negro*, dirigida por Carlos Arévalo en 1942 e insólito ejemplo de "filme de auténtica filiación falangista" (FERNÁNDEZ CUENCA, 1972, recogido en ALZOLA, 2017) que no solo justifica la sublevación militar que inició la Guerra Civil sino que señala a Falange como mesiánica salvadora de la nación. Es a partir de este marco ideológico que debemos analizar a un personaje tan fascinante como la quintacolumnista falangista Luisa Gutiérrez, encarnada con una combinación asombrosa de temeridad y vulnerabilidad por Conchita Montenegro, una de las primeras estrellas internacionales del cine español. La personalidad de Montenegro es básica para entender el carácter a contracorriente de un personaje como Luisa y su poder estelar puede servir, como veremos, para matizar los obvios fines ideológicos a partir de los cuales dicho personaje fue creado.

Rojo y negro relata dos historias paralelas, la de Miguel (Ismael Merlo), un joven comunista, y la de su novia, Luisa (Montenegro), afiliada a Falange. En esta versión patriótica de *Romeo y Julieta*, el papel de Luisa es doble: en primer lugar, como las heroicas protagonistas del ciclo de cine histórico, es la encarnación de los ideales de la patria o, en este caso, de los valores de Falange; en segundo lugar, su necesario sacrificio llevará a la redención última del personaje masculino que, al final del film, se dará cuenta de que estaba terriblemente equivocado. La construcción de esta valerosa heroína da como resultado momentos de insólita asertividad femenina a lo largo de la película: cuando, siendo niños, Miguel le dice a Luisa que no puede formar parte de la tripulación de su barco porque es una chica, esta le contesta, orgullosa, que se vestirá de hombre para poder hacer lo que le venga en gana. En un momento posterior, ya de adultos, Miguel le recrimina a Luisa su afiliación a Falange, a lo que ella responde defendiendo sus ideales con fiereza; es una escena asombrosa que, contradiciendo el discurso oficial de la mujer doméstica ajena a los asuntos públicos, muestra a una joven discutiendo apasionadamente de política.

No debemos olvidar, sin embargo, que la construcción de dicho personaje encaja en la idealizada y reaccionaria concepción que de las mujeres tenía Falange: orgullosas salvaguardas del hogar-nación y, a la vez, dispuestas al sacrificio. Unas palabras de José Antonio Primo de Rivera son elocuentes al respecto: "Acaso no sabéis toda la profunda afinidad que hay entre la mujer y la Falange (…) Ved, mujeres, cómo hemos hecho virtud capital de una virtud, la abnegación, que es, sobre todo, vuestra. Ojalá lleguemos en ella a tanta altura, ojalá lleguemos a ser en esto tan femeninos que algún día podáis de veras considerarnos ¡hombres!" (ALZOLA). Una secuencia climática del film muestra este aspecto sacrificial de Luisa, convertida desde ese momento en mártir por la causa: encerrada en la celda de una checa, recibe la indeseada visita de uno de

Rojo y negro podrá verse online **del 20 al 27 de noviembre** a las 12:00.
Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***ROJO Y NEGRO***

FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **Rojo y negro**
Año: **1942**
País: **España**
Dirección: **Carlos Arévalo**
Guion: **Carlos Arévalo**
Producción: **CEPICSA**
Intérpretes: **Conchita Montenegro, Ismael Merlo, Rafaela Satorrés, Ana de Siria**
Duración: **80 minutos**

Luisa y Miguel han estado juntos desde que eran niños, a pesar de sus diferencias ideológicas, pero el inicio de la Guerra Civil Española pondrá a prueba su relación y en riesgo sus vidas.

FLORES EN LA SOMBRA es una iniciativa *online* de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a materiales exclusivos

ROJO Y NEGRO (CARLOS ARÉVALO, 1942)

Una espía entre nosotros (cont.)

sus carceleros; la violación subsiguiente es narrada mediante un fundido a negro al que le sigue un primer plano de Luisa, con expresión hierática y la mirada perdida. Es una composición forzadamente estática que, más que obcecada resiliencia, invoca la naturaleza incorruptible de un personaje descrito como una suerte de "Juana de Arco de la era falangista" (BOU, PÉREZ) que asume, con modélica abnegación, su destino.

¿Dónde reside, pues, la auténtica capacidad de atracción de un personaje como el de Luisa? Aquí debemos retomar la argumentación de Labanyi, para después matizarla: la proliferación de personajes femeninos poderosos construidos con un objetivo ideológico evidente pudo haber tenido consecuencias inesperadas. No es descabellado plantearse que estos personajes pudieran haber provocado fantasías de emancipación, movilidad y poder entre una parte de la sociedad a la que sistemáticamente se le negaban esos atributos; es decir, entre esas mujeres —de clase humilde sobre todo—

que conformaban el segmento más numeroso del público que abarrotaba las salas de cine durante la posguerra. En estos procesos de apropiación y relectura de ciertos textos fílmicos por parte de un determinado grupo social es esencial, también, tomar en cuenta la relación que podía establecerse entre dicho grupo y la estrella cinematográfica. La imagen estelar de Conchita Montenegro –la suma de su personalidad pública y sus papeles previos– debió ser, pues, esencial, para hacer creíble algo inverosímil: una narrativa cuyo centro es una mujer espía que se mueve astutamente por el laberíntico Madrid bélico, seduciendo a enemigos y escondiendo pistolas en su bolso.

La primera aparición de Montenegro en una pantalla de cine es en *La mujer y el pelele* (Jacques de Baroncelli), un film francés de 1929 en el que bailaba sensualmente sobre el escenario de un cabaret vestida únicamente con un par de medias. Esta escandalosa escena le abrió las puertas de Hollywood y de una carrera internacional que la llevó también al cine francés e italiano y en la que, habitualmente, interpretó papeles de seductora. Como afirman Bou y Pérez en un fundamental estudio de la actriz, el regreso al cine español supuso un sometimiento del poderío erótico de Montenegro quién, además, interrumpió definitivamente su carrera en 1943. El hieratismo desplegado a lo largo de *Rojo y negro*, así como el vestuario monacal que oculta su figura, ejemplifican la atemperación de esa sensualidad presente en su imagen estelar. Sin embargo, y como si la narrativa del filme no bastase para contener el poder de atracción de la estrella, hay una secuencia en la que Montenegro puede desplegar sus dotes seductoras: cuando Luisa entra en la checa de San Bernardo se convierte en el centro de todas las miradas; le basta su arrebatadora confianza, su atractivo físico y una excusa, a todas luces falsa, para conseguir entrar en la celda donde retienen a un compañero falangista. Por un instante, los enemigos se convierten en esos "peleles" a los que hacía referencia el título de su primera película; personajes masculinos sometidos, como los propios espectadores y espectadoras, al magnetismo y las "dotes fotogénicas e interpretativas de Montenegro; (…) un cuerpo con mirada y subjetividad que, incluso en la plasmación de sus renuncias, mantiene imperturbable su poder" (BOU, PÉREZ). Si el personaje de Luisa pudo, tal vez, trascender su innegable construcción ideológica para invocar utópicas fantasías de emancipación e igualdad entre una parte del público femenino, lo debió hacer, indiscutiblemente, gracias a su conexión con la estrella que la encarnaba: una Conchita Montenegro que, con su carrera internacional y su presencia imponente constituyó un transgresor ejemplo de mujer móvil y autónoma en el cine del primer franquismo.

María Adell Carmona
Crítica cinematográfica, investigadora y profesora en ESCAC y Universitat de Barcelona

Rojo y negro podrá verse online **del 20 al 27 de noviembre** a las 12:00.
Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***ROJO Y NEGRO***

BIBLIOGRAFÍA

ALZOLA CERERO, Pablo: "Vanguardia cinematográfica y disensión política en *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)". FILMHISTORIA, vol. 27, nº 1, 2017.

BOU, Núria y PÉREZ, Xavier: "La destrucción de una *sex symbol*: Conchita Montenegro", en BOU, N. y PÉREZ, X. (eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra, 2018.

ELENA, Alberto: "¿Quién prohibió *Rojo y negro*?", en Secuencias. Revista de historia del cine, nº 7, 1997.

LABANYI, Jo: "Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema", en SIEGLOHR, Ulrike (ed.), *Heroines without heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*. Londres, Cassell, 2000.

FLORES EN LA SOMBRA es una iniciativa *online* de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a materiales exclusivos

ROJO Y NEGRO (CARLOS ARÉVALO, 1942)

Cine y política en el primer franquismo: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)

PESE A LA TÓPICA CONSIDERACIÓN CRÍTICA de la existencia de un cine fascista en la primera hora del Régimen, este apenas llegó a producirse realmente y no pasó de preliminares intentos, como demuestran los reiterados, progresivamente decepcionados y cada vez más apremiantes llamamientos y consignas emanados de los órganos rectores cinematográficos, controlados en esos momentos por cuadros de extracción falangista. Hubo, desde luego, determinados filmes fascistas, cuya finalidad eminentemente propagandística se cifraba en la exaltación del ejército y, más en abstracto, de unos peculiares y universales valores castrenses, así como otros títulos que trataban de justificar, por medio de diversas operaciones textuales, la sublevación militar franquista contra la legalidad republicana. Pero, en esencia, solo un film eminentemente fascista referido a la Guerra Civil, moderno y vanguardista, fue realizado durante los años cuarenta: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942).

Entre las películas destinadas a justificar el levantamiento militar —y tras los inaugurales ejemplos rodados en Roma: *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939) y *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940)—, dos *propuestas* diferentes (luego no continuadas) se ofrecen al espectador en los primeros años de la década: *Raza* (José Luis Saenz de Heredia, 1942) y la ya citada *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942). La primera, realizada a partir de un argumento apresuradamente escrito por el propio general Franco entre fines

> **La extraordinaria densidad discursiva de un texto netamente falangista cuyos hallazgos visuales y su extremo y violento vanguardismo formal lo convierten en el tipo de cine que, a buen seguro, habrían deseado ciertos sectores revolucionarios y progresistas dentro de Falange**

de 1939 y principios de 1940 bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade y producida por el *Consejo de la Hispanidad*, fue brillantemente analizada por Román Gubern como prueba palpable de la irresistible vocación de ascenso de su autor, «de autoennoblecimiento, de sublimación y de dominio, en una feroz potenciación del ego que solo puede entenderse conociendo algunos pormenores de su biografía». Otorgando a su alter ego (cómo no, Alfredo Mayo, aunque el Caudillo sigue existiendo en un desdoblamiento de nítida lectura psicoanalítica) una genealogía ilustre de la que él carecía y unos antepasados heroicos, la película trataba de ofrecer un modelo de lo que el cine español debía ser a través de una peculiar y maniquea visión de la historia de España que él quería, a la vez (y partir del modelo griffithiano de gran fresco histórico-familiar) la de su propia familia y la de unos valores militares, morales y religiosos cuyo olvido había conducido a España a una situación desesperada y que solo la Cruzada podría reinstaurar y mantener. Pese a las casi siempre citadas influencias del montaje soviético del cine alemán e italiano de la época, *Raza* no logra nunca —pese al evidente y voluntarioso empeño de su narrador— elaborar un discurso denso y coherente a partir de material tan sonrojante, carente del menor atisbo de soltura narrativa, pero constituye sin duda un texto fundamental por lo que revela de las limitaciones intelectuales y de los deseos, conscientes e inconscientes, del dictador.

El caso de *Rojo y negro* (1942) es radicalmente diverso. Perdida durante más de cincuenta años y apresuradamente convertida por la historiografía en ejemplo de la radicalidad y arbitrariedad de la censura, su todavía no demasiado lejana localización y posterior visionado y análisis han permitido comprobar la extraordinaria densidad

Rojo y negro podrá verse online **del 20 al 27 de noviembre** a las 12:00.
Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***ROJO Y NEGRO***

discursiva de un texto netamente falangista cuyos hallazgos visuales y su extremo y violento vanguardismo formal lo convierten en el tipo de cine que, a buen seguro, habrían deseado ciertos sectores revolucionarios y progresistas dentro de Falange, antes de su definitiva domesticación por parte del régimen. Escrita y dirigida por Arévalo un año después de *¡Harka!,* adopta un enfático formato de proclama que, adaptando los mecanismos dialécticos del montaje intelectual de Sergei M. Eisenstein —e incorporando incluso imágenes de los funerales de Vakulinchuk y de la escalinata de Odessa de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925)— logra dar forma fílmica a la necesidad del alzamiento y, bordeando la más absoluta abstracción metafórica, pone en imágenes el largo texto que, bajo el lema «Historia de una jornada española», sirve de inicio y preámbulo a la narración de las valerosas actividades de Luisa (una excelente Conchita Montenegro), una militante falangista, idealista y revolucionaria, finalmente asesinada pese al intento de mediación —y al sacrificio final— de su novio republicano (Miguel, interpretado por Ismael Merlo), en un Madrid ocupado por marxistas embrutecidos y deshumanizados.

[…]

FLORES EN LA SOMBRA es una iniciativa *online* de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a materiales exclusivos

ROJO Y NEGRO (CARLOS ARÉVALO, 1942)

Cine y política en el primer franquismo: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) (cont.)

La estructuración narrativa de la película habrá de encargarse de escribir en imágenes y sonidos la que, enfático, proponía el preámbulo (prólogo, día, noche, aurora). El prólogo, así, se sitúa en 1921, tras el desastre de Annual, y presenta ya a los protagonistas, los todavía niños Miguel y Luisa, a través de un sorprendente uso del punto de vista subjetivo de ambos (contrapicado el de él, que la llama desde la calle; fuertemente picado el de ella, que le responde desde la ventana de su piso) de claras y premonitorias resonancias. La presencia de los niños en el desfile militar […] y el nada ingenuo inicio de su todavía infantil relación da paso a una transición de concepción sorprendente y absolutamente metafórica: una bola del mundo gira, un péndulo se mueve a izquierda y derecha, un reloj señala la hora, ya nocturna... […] Tras la arrolladora y significante densidad de la transición descrita, «el día» (marcado por medio de un intertítulo) comienza con un (aparentemente) tranquilizador remanso narrativo y un uso más sosegado del movimiento del aparato, decidido a contener su hasta ahora desaforado brío. Conchita Montenegro —que enseguida identificaremos como la Luisita de 1921— parece dispuesta a querer guiarnos, con más sosiego, por el interior de un texto tan inquietante como el Madrid que comienza a ponerse en escena. En brevísimos trazos se nos informa de la activa militancia republicana de Miguel y de sus responsabilidades políticas y de la todavía más oculta —pero no menos decidida, como veremos— falangista de ella. […] Recurriendo a los más variados dispositivos con indiscutible potencia significante y a vertiginoso ritmo, imágenes de las más distintas procedencias se suceden. Fragmentos de periódicos que informan de numerosos actos vandálicos y asesinatos —mientras, en sobreimpresión, vemos aún pasear en preocupado silencio a la pareja protagonista— y que ocupan la mitad inferior del encuadre dan paso a la visualización documental de tales hechos: incendios en el campo, quemas de iglesias, conventos y estatuas religiosas...; los campesinos son engañados y, al modo eisensteniano, asociados con los movimientos asustados y sin sentido de mulas y vacas; comparaciones directas por montaje entre espectáculos festivos y cómicos y discursos parlamentarios, reducidos a la abstracción máxima del más irracional y absurdo si/no; relación entre el capitalismo, la burguesía, las clases medias y la intelectualidad republicana, todos ellos *literalmente* ciegos (¡con los ojos vendados!) ante las *«traiciones y desintegración nacional»* que han *obligado* al obrero a abrazar las consignas marxistas... La *solución falangista* (explícita en un plano picado de una sala abarrotada en la que los asistentes se levantan juntos brazo en alto... y en el decidido caminar del Líder y otros dirigentes falangistas por el pasillo central del local) es no solo ignorada, sino violentamente atacada (un joven vendedor de *Arriba* es asesinado de un disparo...). […] la Guerra ha estallado y suenan entonces inequívocos, tras algunos fragmentos de marchas militares, los acordes del «Cara al sol» que preludian, en la dolorosa noche bélica, el nuevo amanecer de la patria.

Situados ya en esa cruenta «*noche*» «*roja de sangre y negra de odio*», el film recupera una *cierta* normalidad narrativa, pero no por ello disminuye la decidida voluntad por parte de la enunciación de señalar su posicionamiento ideológico a través del movimiento de la cámara, del trabajo sobre el punto de vista y de complejas composiciones en el interior del plano que recurren a diversas soluciones compositivas —lumínicas, basadas en el portentosamente moderno uso de los decorados o, incluso, construidas por medio de la creciente recurrencia de ciertas figuras geométricas o motivos iconográficos. En otra de las grandes secuencias del film, por ejemplo, Luisa se introduce —tras inventar una peligrosa disculpa que a la postre acabará por delatarla— en la checa del Convento de las Adoratrices con el fin de comprobar si se encuentra allí, detenido, el camarada Pablo. Pues bien, de nuevo y con inusitada madurez, Arévalo retoma las enseñanzas eisensteinianas y, en concreto, y valiéndose del trabajo lumínico de Alfredo Fraile y de su recientemente bien estudiado gusto por la fotografía en blanco y negro de alto contraste y la utilización del esbatimento «imprimiéndole una densa carga simbólica», construye, gracias a los variados enrejados de las puertas y ventanas del interior del edificio (en formas verticales, romboidales, circulares...), una tela de araña de rejas y sombras que, en sutil evolución, se cierne sobre la chica progresivamente, hasta extenderse violentamente por todo el encuadre cuando (plano medio de Luisa) se producen las primeras dudas en el miliciano al cargo de la checa.

> ***Rojo y negro*, uno de los más interesantes y complejos films de la década y, sin duda, el mejor sobre la Guerra y sus causas nunca realizado desde el lado rebelde**

Rojo y negro podrá verse online **del 20 al 27 de noviembre** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***ROJO Y NEGRO***

[…]

Con apenas el plano de un amanecer y la enseña falangista y la bandera bicolor sobreimpresionadas como todo contrapunto victorioso a su sombrío devenir, concluye *Rojo y negro*, uno de los más interesantes y complejos films de la década y, sin duda, el mejor sobre la Guerra y sus causas nunca realizado desde el lado rebelde, pese al indudable interés de la rocambolesca y casi autoparódica *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942, dialogada por Miguel Mihura), con la que guarda, además, y salvando las distancias, ciertos paralelismos formales.

Los problemas posteriores a su estreno son una prueba palpable de la imposibilidad del falangismo más combativo —del que *Rojo y negro* es a la vez suprema expresión fílmica y canto del cisne— para expresarse libremente, en un momento en que su poder era ya irremediablemente decreciente. Si la revista oficial *Primer Plano* había publicitado excepcionalmente (dedicándole casi un número completo) el film de Sáenz de Heredia y Jaime de Andrade y seguiría su estreno con entusiástica atención, la película de Carlos Arévalo iba a ser absolutamente menospreciada. Y es que entre la concesión del permiso de rodaje, firmado personalmente por Manuel Augusto García Viñolas el 29 de septiembre de 1941, y su aprobación por parte de la Comisión de Censura Cinematográfica de la Vicesecretaria de Educación Popular de FET y de las JONS el 20 de mayo de 1942 muchas cosas han sucedido en los entresijos de poder del régimen franquista. El *domesticado* José Luis de Arrese dirige Falange, Gabriel Arias Salgado es Delegado Nacional de Propaganda y Carlos Fernández Cuenca acaba de sustituir a Manuel Augusto García Viñolas.

Extractos del texto *Cine y política en el primer franquismo:* Rojo y negro *(Carlos Arévalo, 1942)*, escrito por José Luis Castro de Paz y publicado en 2006 en el número 14 de la revista del Departamento de Arte, Historia y Geografía de la Universidad de Vigo. El texto completo está disponible aquí.

FLORES EN LA SOMBRA es una iniciativa *online* de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a materiales exclusivos

ROJO Y NEGRO (CARLOS ARÉVALO, 1942)

El enigma de Carlos Arévalo

EL HALLAZGO DE UNA COPIA DE *ROJO Y NEGRO* (1942), de Carlos Arévalo, permitió dar a conocer un film considerado maldito. La cinta se encontraba en las dependencias madrileñas de la distribuidora CEPICSA, propietaria de una película supuestamente perdida sin que nadie intentara averiguar su localización. Desde que se produjo este feliz hallazgo por parte de Ramón Rubio (Filmoteca Española) a mediados de los años noventa, se han sucedido los trabajos que muestran interés, sorpresas, dudas e incertidumbres acerca de una película de difícil encaje. La mayoría de los artículos y los comentarios publicados comentan las posibles causas de su desaparición, tras haber sido proyectada durante tres semanas en el madrileño cine Capitol con buena respuesta del público y de la crítica. En contra de lo que venía repitiéndose sin pruebas, hoy sabemos que *Rojo y negro* no fue un film censurado ni prohibido, al menos de manera oficial.

[…]

El origen de *Rojo y negro* se encuentra en el argumento cinematográfico titulado *Dos*, cuya edición firmada por Carlos Arévalo está depositada en la Biblioteca Nacional (T/37300). Gracias a una entrevista concedida por el autor a *Primer Plano* en septiembre de 1950, sabemos que se trata de un texto escrito para ser presentado a un concurso de guiones que tuvo lugar en 1934. No alcanzó su objetivo de darse a conocer en el mundillo cinematográfico de la República, pero el futuro director estaba convencido del interés de un argumento algo confuso y con una fuerte impronta simbolista. En 1941, cuando ya había creado su propia productora para colaborar con CIFESA y había dirigido *¡Harka!*, Carlos Arévalo estaba en condiciones de acometer un nuevo proyecto. Los responsables de CEPICSA le propusieron dirigir la película fundacional de la nueva empresa y, de acuerdo con José M.ª Alfaro, rescató su antiguo argumento modificando el título y parte de la trama. Asimismo, le añadió en la tercera parte algunas circunstancias relacionadas con sus experiencias como quintacolumnista durante la Guerra Civil.

> **El confuso texto de Carlos Arévalo oscila entre el auto sacramental y el argumento cinematográfico, pero en ningún momento se acerca a un falangismo con el que no se identificó durante el período republicano**

Carlos Arévalo, como tantos otros jóvenes, había recibido con simpatía la llegada de la II República, pero pronto le decepcionó y, en 1934, *Dos* muestra el Apocalipsis de un presente marcado por el vicio y la corrupción. La valoración ideológica o política de su argumento es confusa. En el texto no hay alusiones concretas a los grupos en liza por aquel entonces, así como tampoco podemos encontrar un verdadero análisis de las circunstancias por las que atravesaba la España republicana, desdibujada en unas coordenadas espacio-temporales apenas perceptibles. Carlos Arévalo se inclina por el relato de la tragedia protagonizada por dos jóvenes revolucionarios: Ernestina y Miguel, que se habían enamorado desde niños al igual que sucederá con Luisa y Miguel en *Rojo y negro*. En el argumento original, ambos son unos camaradas que emprenden una acción armada, a resultas de la cual fallece la mujer que había criado al protagonista. Desesperado, y como antecedente de lo que sucederá en el desenlace de la película, Miguel se enfrenta a los policías buscando la muerte. Y, a continuación, *Dos* presenta una serie de escenas simbólicas que incluyen, literalmente, un mundo que deja de dar vueltas, se para y retrocede hasta un pasado donde las fuerzas de la sabiduría y la religión protagonizan una disputa. El confuso texto de Carlos Arévalo oscila entre el auto sacramental y el argumento cinematográfico, pero en ningún momento se acerca a un falangismo con el que no se identificó durante el período republicano.

Rojo y negro podrá verse online **del 20 al 27 de noviembre** a las 12:00.
Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***ROJO Y NEGRO***

La guerra en Madrid supuso una dura experiencia para Carlos Arévalo. Durante el verano de 1936, su domicilio familiar fue registrado por milicianos y, a resultas de una anónima delación, ejecutaron a su padre, un empresario del sector del mármol. Poco después, un hermano que militaba en la Falange corría la misma suerte tras el paso por una checa. El propio cineasta se libró de una probable muerte por un aviso recibido a tiempo. Estas circunstancias le llevaron a integrarse en la quinta columna y a protagonizar acciones como las vistas en la tercera parte de *Rojo y negro*. Varios críticos han subrayado el verismo de las escenas desarrolladas en las checas, el reflejo de un pánico y una tensión que se extienden a los mejores momentos de la película. Carlos Arévalo no necesitaba referencias externas para incluir lo que había observado como involuntario protagonista.

En la película, y a diferencia del argumento original, Luisa se decanta por la Falange y Miguel se convierte en un comisario político de los republicanos. Dejan de ir juntos para enfrentarse como revolucionarios a una situación presidida por la violencia, el caos y la degeneración, pero mantienen la misma voluntad y honestidad. Conviene subrayar esta circunstancia para comprender mejor el polémico final de *Rojo y negro*. En el

FLORES EN LA SOMBRA es una iniciativa *online* de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a materiales exclusivos

ROJO Y NEGRO (CARLOS ARÉVALO, 1942)

El enigma de Carlos Arévalo (cont.)

> **Los rodajes de *Raza* y *Rojo y negro* coincidieron en el tiempo, pero la divergente orientación de las mismas marcó de manera contrapuesta la posterior trayectoria de sus directores. *Raza* fue el modelo propagandístico a seguir, mientras que *Rojo y negro* se convirtió en una obra insólita, singular y olvidada**

proyecto original, ambos enamorados reaccionan conjuntamente frente a un presente que rechazan. En la película, mantienen un vínculo de amor, aunque su reacción se bifurca por caminos políticos distintos: el falangismo y el comunismo. Nada tiene de extraño, pues, que en el desenlace corran la misma suerte: la muerte como tragedia. Y conviene subrayar este último término, ya que algunas de las dudas suscitadas por *Rojo y negro* se clarifican si aceptamos la clave de tragedia que, en buena medida, Carlos Arévalo aplicó a una película que funciona confusamente si la observamos exclusivamente como obra de propaganda.

En 1941 y a pesar de los cambios acontecidos, Carlos Arévalo confiaba en el interés del argumento escrito siete años antes porque lo imaginaba como un marco perfecto para desarrollar su concepción del cine. Esta confianza, basada también en unos contactos personales que le permitían pensar en la viabilidad de sus proyectos, le permitió desechar la tentadora oferta de dirigir *Raza* a partir del argumento del general Franco. Ya sabíamos que Carlos Arévalo era uno de los tres cineastas a los que el Consejo de la Hispanidad propuso realizar una prueba para elegir al que, finalmente, llevaría a las pantallas tan comprometido y singular texto. También se ha repetido una anécdota, contada por José Luis Sáenz de Heredia, para explicar el sorprendente proceder del dictador a la hora de elegir al director de su proyecto cinematográfico. Sin embargo, desconocíamos que Carlos Arévalo, tras escribir el tratamiento de las primeras escenas, habló con el periodista Manuel Aznar y le comunicó que prefería sacar adelante su propio proyecto: *Rojo y negro*. Incluso, según me contó su familia, se negó a cobrar una generosa cantidad por el trabajo realizado. El rodaje de ambas películas coincidió en el tiempo, también en alguna localización como el Congreso de los Diputados, pero la divergente orientación de las mismas marcó de manera contrapuesta la posterior trayectoria de sus directores. *Raza* fue el modelo propagandístico a seguir, mientras que *Rojo y negro* se convirtió en una obra insólita, singular y olvidada por la propia productora.

Gracias a un documentado artículo de Alberto Elena y un interesante trabajo publicado en Internet por José Lorenzo García Fernández, la supuesta censura o prohibición de la película de Carlos Arévalo ha quedado como un falso lugar común. Sin embargo, durante el estreno y los días posteriores hubo serios problemas que desembocaron en la retirada del film por parte de CEPICSA. A los argumentos esgrimidos en los citados artículos, cabe añadir el testimonio de Arturo Marcos Tejedor, que en su calidad de empleado de la productora asistió al estreno y me habló del malestar de los militares ante una película, supuestamente propagandística, que les ignoraba y presentaba un final polémico. Algunas voces airadas llegaron hasta El Pardo, donde el general Franco asistió a una proyección privada de *Rojo y negro*. El desenlace de la historia nos permite suponer la opinión de tan singular espectador. Carlos Arévalo había perdido la oportunidad de dirigir *Raza* y, por el contrario, se había empeñado en sacar adelante *Rojo y negro*. En una temprana fecha, la primavera de 1942, ya sabía que su futuro en el cine iba a ser problemático.

[…]

La acelerada tramitación de *Rojo y Negro* nos indica el afán de la productora para que el estreno coincidiera con una fecha significativa. El rodaje finalizó el 10 de mayo. La Comisión de Censura Cinematográfica abrió ficha al film el 18 de mayo y dos días después lo declaró aprobado sin problema alguno. El estreno tuvo lugar el 25 de mayo, coincidiendo con el regreso a Madrid de los primeros repatriados de la División Azul y en sesión patrocinada por la Asociación de la Prensa. Había, pues, una clara voluntad de aprovechar una fecha con significado político para promocionar un título que los productores considerarían ajustado a las directrices oficiales. Solo hubo una persona disconforme con tan apresurado estreno: Carlos Arévalo. En una entrevista concedida a *Primer Plano* el 24 de septiembre de 1950, manifiesta que *Rojo y negro* «fue estrenada sin concluir y sin yo autorizar la proyección». No sería la última vez que tendría graves problemas con las productoras. Esta circunstancia nos ayuda a comprender la extrañeza que nos produce el montaje conservado. El director pretendía disponer de un mínimo de tiempo para mejorarlo, pero el objetivo de CEPICSA era aprovechar una coyuntura favorable. Cuando las circunstancias se volvieron negativas a raíz de algunas protestas, la película desapareció de la cartelera y, claro está, Carlos Arévalo nunca más tuvo la oportunidad de realizar el montaje que tantos desvelos le había causado.

Rojo y negro podrá verse online **del 20 al 27 de noviembre** a las 12:00.
Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***ROJO Y NEGRO***

Extractos del texto *El enigma de Carlos Arévalo*, escrito por Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante) y disponible en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. El texto completo está disponible aquí.